

Anthropologie et Sociétés



Mary NOOTER ROBERTS et Allen F. ROBERTS (dir.). Memory. Luba Art and the Making of History. Munich et New York, Prestel - Museum for African Art, 1996, 257 p., cartes, fotogr., bibliogr.

Tshikala K. Biaya

Volume 22, numéro 1, 1998

Afrique revisitée

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015528ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015528ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Biaya, T. K. (1998). Compte rendu de [Mary NOOTER ROBERTS et Allen F. ROBERTS (dir.). Memory. Luba Art and the Making of History. Munich et New York, Prestel - Museum for African Art, 1996, 257 p., cartes, fotogr., bibliogr.] *Anthropologie et Sociétés*, 22(1), 195–198. <https://doi.org/10.7202/015528ar>

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Mary NOOTER ROBERTS et Allen F. ROBERTS (dir.), *Memory. Luba Art and the Making of History*. Munich et New York, Prestel – Museum for African Art, 1996, 257 p., cartes, fotogr., bibliogr.

Deux lectures possibles du livre édité par les Roberts s'imposent. La première, hésitante, s'annonce par une préface et une postface que l'on doit à deux savants : un historien oral de l'Afrique, Vansina, et un Africain philosophe humaniste, Mudimbe. Le premier trace les limites et l'originalité du « document historique » peu commun qui est analysé : signes de mémoire ne sont pas écriture. Le second résume la démarche dans une des formules dont il garde seul le secret du dire : trêve d'enthousiasme. L'idée luba est simplement une création, une interprétation : l'unique fait demeure l'être Luba.

La seconde lecture, plus aventureuse, est l'affrontement direct avec la « Mémoire luba » exhumée dans l'art. Le livre définit, démonte, re-construit cette mémoire saisie sur le vif ou avec l'appui d'images magnifiques — le catalogue est splendide — et la maîtrise des connaissances élaborées et articulées sur la réfutation de « la tradition scientifique luba » forgée par l'ethnographie coloniale ou l'histoire de l'art héritées de Frobenius, Colle, Burton, Verhulpen, etc. D'autre part, il procède à la mise en place et à la consolidation d'une somme de connaissances et d'approches nouvelles de la mémoire luba, multiforme, mais recentrée autour de la notion de « lieux de mémoire » et de l'art reformulé en un corps de savoirs « oraux », textes « gravés » — art des entours — et performances élaborées et contrôlées. Cette mémoire luba s'est donc constituée selon une « opération hétérologique » (de Certeau). Dès lors, deux hérauts de l'africanistique interpellent le lecteur de cette histoire luba « cartographiée » lorsqu'il referme le livre. J. Vansina et V. Y. Mudimbe nous interrogent alors : « Avez-vous lu un livre d'histoire écrit à partir des signes (p. 12-14) ou un livre d'anthropos-logie, au sens de philosophie luba ? » (p. 245-247) « Les deux ! », dois-je répondre sans hésitation. Cet enrichissant dialogue, cependant froid, mesuré et amical, entre les trois « textes » met en valeur les différents questionnements auxquels ce livre nous invite : a) la nature des grilles de lecture utilisées, b) les questions historiques et anthropologiques posées et abordées et c) la validité de leur conceptualisation à partir de l'art.

Le livre s'articule autour d'un double argument : la conscience historique luba est inscrite et puise dans la mémoire collective et ses représentations visuelles. Donc, le travail ou la production de la mémoire (historique) est œuvre d'art autant que, simultanément, la production artistique concourt à la construction de l'histoire. L'ouvrage — ou les différents auteurs, chacun dans sa spécialité — décortique les différentes productions artistiques et leurs performances comme un espace où cette écriture — un texte pictural — est « exposée » et ce texte rend la parole aux Luba et à leur histoire très complexe.

Ce livre, organisé autour de trois lieux de mémoire (p. 38-47), met à jour : la mémoire cartographiée (chapitres 5 et 7), la performance théâtrale et l'exhibition d'objets-signes comme expression du savoir parfait et du pouvoir (chapitres 4 et 6) et le corps humain « dé-naturé », travaillé et embelli (scarifications, taille des dents, coiffure et ornements) (chapitre 3) à côté des arts africains conventionnels et des vestiges (chapitres 1 et 2), deux

matériaux élevés à cette « dignité ». Cette conceptualisation éclaire l'unité des pratiques historiques des artifices et autres « afrokitsch » dans le travail de la mémoire et éclaire la philosophie de leurs producteurs et usagers, anciens et actuels.

Contrairement à l'épopée du Ségou ou de Soundjata, où l'histoire est linéaire et embellie par les griots, l'histoire luba repose sur les artifices et les manipulations de la mémoire historique à travers ses différents signes et composantes et dans différentes formes artistiques. Elle est révélée dans les « perles de sagesse » (p. 92-97) ou les pratiques divinatoires comme la mémoire en mouvement ou mémoire corporelle (p. 177-209). L'histoire luba utilise inlassablement et dans diverses combinatoires le cycle « héros/anti-héros » comme schéma constructeur.

Un bel exemple nous en est donné par les rites d'initiation et la performance théâtrale des Mbudye. Autour de la « voie sacrée » — *musebo* — et des couleurs des héros, se construit et se dé-construit toute l'histoire luba comme un espace où le néophyte acquiert et conquiert le pouvoir. Inversement au savoir populaire — *mwana wa muluba mu kyondo* —, l'ascension dans la société des Mbudye est le renversement de cette épopée du chasseur étranger et héros civilisateur luba. Elle subvertit les événements en une histoire du savoir et des pratiques du sacré. Les éléments tridimensionnels — objets et insignes de pouvoir — forment l'abécédaire de l'initiation, à la première étape, et cèdent la place avec la mort-rennaissance du candidat en Mbudye à la seconde étape que dirige le *kamanji*. Ce maître d'initiés recourt aux éléments abstraits et figuratifs dans sa didactique. *Ka-manji*, titre de pouvoir, désigne un homme qui a tué par mégarde une personne à la chasse et qui a été possédé par l'esprit de sa victime. Purifié, il devient l'analogon positif de Nkongolo Mwamba, le tyrannique roi matricide, et il se présente alors comme l'escalier vers le savoir parfait, le savoir qui autorise son détenteur, une fois possédé par les esprits, à s'asseoir sur le *kikalanyundo*, le trône en terre à la loge initiatique (p. 66) et à disposer d'un *mbala*, la maison d'observances ou l'enclos de retraite (p. 97, figure 88). Le trône « kitê » (qui serait le fétiche, le savoir et le pouvoir) et la mémoire « lutê » (signes peints sur son périmètre) dérivant du ou possédant le même sème — *-tê* — se joignent et culminent dans le savoir parfait conduisant à la troisième étape. Celle-ci, élitiste (n'accueillant que rois, devins et Mbudye), ouvre sur l'apprentissage du *lukasa*, « les annales » luba, qui couronne la maîtrise de l'histoire : l'être *mwana wa lutê*. *Lukasa* désigne donc l'objet-mémoire et l'initié (p. 132) et rétablit ainsi l'unité du savoir et des pratiques partagée par ces deux agents de la connaissance performant ou forgeant l'histoire luba. L'initié s'identifie à Mbidi Kiluwe, le héros noir (p. 117-149).

Ce livre surprend donc par la complexité des écritures et par le nombre de « documents » d'histoire luba répandant « leur » mémoire. Il contient aussi une somme de mises au point et d'*insights* qui contribuent à faire reculer la tradition anthropologique forgée autour des arts africains. Ces remises en cause et nouveautés sont dues au fait que les auteurs transgressent les barrières entre les disciplines scientifiques. Cet irrespect de l'académisme dévoile combien l'unité du « dire l'histoire luba » déborde la parole, s'inscrit dans le corps humain, l'objet-signe ou l'insigne royal pour, enfin, culminer dans l'« aurature » (D. Coplan). Ainsi les différentes activités liées à la culture ou civilisation luba donnent au couple « performeur » (artistes/objets) et au public luba la possibilité d'articuler leur mémoire individuelle ou collective à leur identité. Elles permettent aussi de formuler sa présence en ce monde à partir des narrations et des unités symboliques — dansées, exhibées (sortie d'objets royaux), performées (divination, intronisation) ou contenues dans les incantations et chants — qui s'induisent les unes les autres pour réaffirmer le sens, désuet ou actuel, de cette identité qui remonte à l'aube des temps. L'être Luba est toujours une question d'actualité. Elle est posée philosophiquement dans l'analyse que les Roberts

entreprennent sur l'approche sémantique du lexique de la mémoire et de son fonctionnement (p. 31-33, 102-112). Cette analyse, bien qu'elle indique la présence de la mémoire collective comme un lieu de réflexion, ne suffit pas pour démarrer un véritable débat sur le sujet. Elle débouche pourtant sur l'écriture de l'histoire, une histoire parfois conjecturale — mais tout le temps remise sur le métier — puisqu'elle se laisse construire par les différentes populations luba et lubaisées qui en font un usage politique et social très affirmé. Une histoire publique et une histoire privée interchangeables (p. 238) s'ensuivent certainement dans la pratique. Elle est même une histoire éclatée dans la mesure où elle intègre des éléments nouveaux et allogènes pour mieux exprimer le même et l'autre : la carte, le christianisme, la colonisation et les conflits d'intérêts ethnico-économiques dans la société postcoloniale (p. 211-241) marquent l'identité et l'altérité luba. Ce processus est cependant vécu, dans la vie quotidienne, comme l'actualisation de la culture luba dans la modernité et comme le fondement de la même identité dans le passé mythique ou reconstituit par l'archéologie et le savoir colonial (p. 56-57, figure 51). L'approche archéologique a donné des repères chronologiques et un modèle de périodisation pour les historiens de l'art (chapitre 1) ; elle reflète, de plus, un modèle de collaboration interdisciplinaire au service de l'histoire culturelle tout court.

Bien d'autres points intéressants émergent de cette étude. Le recyclage, un procédé de la pensée et une praxis en Afrique, transforme le forgeron en un « courtier technologique » (p. 72). Le genre prend une dimension nouvelle et inattendue. La femme n'est pas exclue des lieux de mémoire et donc de pouvoir : elle semble même en constituer le fondement. Elle participe à toute entreprise politique et s'avère même l'élue préférée et le vaisseau des esprits (p. 111). Cette reconstruction taquine la vision féministe et la psychanalyse lorsque les Luba féminisent leurs esprits (p. 204), confient aux femmes initiées « balenga » (p. 102) le rôle de gardiennes des tombes et des capitales et celui de réceptacles des esprits des défunts empereurs (p. 156, 186). Ils semblent dire que les hommes ont volé le savoir et la place de la femme auprès des êtres surnaturels (p. 86, 94, 97). La beauté luba, féminine ou masculine, réside dans la « dé-naturalisation » du corps humain que d'aucuns appellent la mutilation mais dont la valeur d'usage — écriture, texte et parure — est hautement valorisée (p. 100-102, et *passim*). Ce travail d'orfèvre indique aussi que l'identité et l'identification du « corps travaillé » à un haut lieu de mémoire s'acquiert dans l'ataraxie féminine. La mémoire créatrice s'érige lentement à travers cette dialectique du sacré dont la possession et les scarifications servent de techniques/moyens de contact entre les Luba et leur au-delà, et ce, à travers le corps des initiés des deux sexes (p. 182-189). Toutefois la question de la femme comme sujet ou objet n'est pas explicitement abordée.

Le livre, œuvre collective, s'il a évité bien des écueils, a dressé des voies d'études ultérieures. L'univers du bestiaire du pouvoir luba se déploie dans la polysémie du concept *mbala*, la nandinie, la case d'observances, l'accoutrement dans la performance et la valeur de la peau dans la hiérarchie des dignitaires et des pouvoirs (p. 147, figures 25, 70, 88, 89, 90). Le concept de « mémoire cartographiée » ne va-t-il pas au-delà des vues de Baudrillard : la carte survit certes à la ville rasée ou disparue, mais cette « ville construite » par la mémoire dans un support mnémonique ne narre-t-elle pas la rhétorique urbaine de pouvoir (p. 154-155) qui débouche sur la surévaluation du politique au détriment des rapports économiques ? Son implication dans le commerce de longue distance, ses villes et fonctions commerciales, son centre-périphéries politiques, sont des traits que seule l'explication d'en dedans (p. 172-174) ne saurait totalement restituer (p. 136, 168, 235-236).

L'excellente articulation des différentes parties du livre met aussi en valeur la compétence des auteurs. Leur connaissance du terrain et des langues, perceptible tout au long du livre et dans les prises photographiques, jette un éclairage nouveau sur les arts africains

— dits ethniques — grâce au regard croisé des anthropologues, archéologues et historiens de l'art dont la complémentarité est rarement aussi bien sollicitée. Elle a surtout fait éclater la dimension de discontinuité, entretenue dans les musées, entre l'objet, son histoire et son milieu par la présence de la conscience historique ici valorisée.

Le livre témoigne qu'il est possible d'écrire l'histoire culturelle luba à partir des vues d'en dedans (p. 191, 194) mais dans une conceptualisation convergente. Vansina relève subtilement que les historiens omettent de questionner en profondeur les œuvres d'art, notamment en Afrique ; Mudimbe nous invite à voir au-delà de l'anthropos-logie — la narration au second degré du « système symbolique » luba —, l'existence et l'identité créatrices luba qui s'assument historiquement dans une interprétation toujours active, stimulant l'agonisme ou la tension permanente entre l'être Luba et l'idée luba.

Tshikala K. Biaya

Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA)

Avenue Cheikh Anta Diop, Angle Canal IV

B. P. 3304 Dakar

Sénégal

Cl. M. FAÏK-NZUJI, *Le Dit des signes. Répertoire de symboles graphiques dans les cultures et les arts africains*. Hull, Musée canadien des Civilisations, 1996, 211 p., illustr., tabl., gloss., index.

Voici un livre qu'on devrait lire religieusement. En effet, comme les signes qu'il contient, il dit ce qu'il ne dit pas. Il faut, ici, écouter et apprendre humblement. Ce livre impose le silence à toute prétention de connaissance scientifique préétablie, pour devenir lui-même ce savoir discret que ne procure que l'initiation ! Lire, ici, est un acte religieux qui touche au sacré et au supérieur...

Le livre de madame Faïk-Nzuji séduit à plus d'un titre. Et d'abord par son titre. Les signes, on vient de le dire, disent en silence et non pas dans le tapage de certaines prétentions de connaissance. Le savoir qu'enseignent les signes s'exprime sous forme de médiation plus que d'interprétations ou de commentaires savants. Silencieux, le savoir des signes rejoint l'être de l'homme qui apprend et lui parle de l'être des choses, toutes, de ce tout qui tisse la fraternité universelle de toutes les choses. On n'est d'ailleurs pas déçu, en ouvrant le livre de Faïk-Nzuji, car l'auteur ne se risque à interpréter ou à expliquer qu'avec circonspection. Pour celui qui sait se taire et méditer, la présentation des signes silencieux dans cet ouvrage ne peut être qu'une source de satisfaction, un appel à la méditation.

Faïk-Nzuji séduit également par l'effort méthodologique sans précédent pour un thème aussi vaste dans l'espace et le temps, aussi secret par nature, aussi diversifié morphologiquement et sémantiquement. Il est vrai qu'on aurait aimé être informé, au-dessus de chaque page, de la lettre alphabétique sous laquelle on se trouve (un peu comme dans un dictionnaire classique), mais cette lacune est vite comblée par le tableau synoptique et par l'index alphabétique (qui ferait mieux d'être placé au début pour en faciliter la consultation). Au demeurant, que Faïk-Nzuji se fasse fort de restituer autant que possible les appellations d'origine de la plupart des signes présents témoigne du respect et de la reconnaissance de l'auteur pour et envers ceux dont elle sert, en fait, de voie de diffusion, à savoir les peuples d'Afrique.